אימפרסיוניזמוס ואכּספרסיוניזמוס

רמון

Presse: Dr. Selle & Co. A-G, Berlin SW 29, Zossener Str. 55.

ספרי - רמון
במקצועות שונים של
האמנות והספרות
העורך ד"ר מ. וישניצר

העריכה האמנותית בידי
רחל ווישניצר־ברנשטיין



וון־גוג.

בגן בית־חולי־הרוח

אימפרסיוניזמוס ואכספרסיוניזמוס

מבוא לאמנות החדשה

מאת

פרופ׳ פראנץ לַנדסבֶרגר

בצירוף כ״א ציורים מהם אחד בצבעים

ברלין
בית הוצאת הספרים ״רמון״
תרפ״ג

מתורגם מגרמנית בידי

ברוך קרופניק

תוכן

רשימת הציורים

פרק ראשון

לזכותו של האימפרסיוניזמוס

המלה „אכספרסיוניזמוס" – אמנות של ביטוי והבעה – הונחה בניגוד למלה „אימפרסיוניזמוס" – אמנות של רושם והתרשמות. ויש בזה משום ביטול לאימפרסיוניזמוס, שלא היה בו כביכול שום ביטוי, וזהו החידוש הגואל והמכריע של האכספרסיוניזמוס, שהוא שב לפחת באמנות נשמת־חיים. יש בהשקפה זו משום זלזול בכל אמנות השואפת לחקות את הטבע – ולענין זה עוד נשוב – אבל נוסף על זה מאשימה היא ביחוד את האימפרסיוניזמוס שמחוסר־נפש הוא, כי בו האמן אינו אלא נפעל מן הטבע והוא „יורד למדרגת גראמופון של העולם החיצוני" (הרמן באהר), הרושם כמצווה כל מה שראו עיניו ואינו נענה להפעליות.

אמנם טענה זו יש לה על מה לסמוך. האימפרסיוניזמוס הוא באמת מין ראיה שאין עמה שכל הפועל. אלא שאם כן יש לטעון גם על המדרגה הקודמת שבהשתלשלות האמנות. אף הפרספקטיבה הנכונה, שהריניסאנס האיטלקי השתמש בה בפעם הראשונה בתולדות האמנות, נסמכת על ראיה כזאת שמזלזלת בהגהתו וסיועו של השכל, שהרי אילו ניתן לעין־האדם לראות מעצמה את הדברים בהתקצרותם הנכונה לא היה ברונלסקי הגדול זקוק לגילויו זה, אלא כל מושח בששר היה יושב לפני שנים־שלשה בנינים ומעלה על הלוח מה שעיניו רואות, והציור שעולה לפניו היה מלמדהו מעצמו חוקי הפרספקטיבה. אבל כל נסיון יורה מיד, שכמעט תמיד – חוץ ממקרים מובהקים אחדים, למשל, בשעת הסתכלות לתוך שדרת־אילנות ארוכה – האדם רואה את העולם לא על־פי הפרספקטיבה האמתית, כי ידיעתו של האדם על־אודות הדברים מתקנת קצת את פגימות הפרספקטיבה, ומשתדלת להגביה את הקוים היורדים, להוריד את העולים ולהשיב את ההקטנות למדה נכונה.

והנה בשאיפה זו, להפריש ראית האדם מידיעתו, פסע האימפרסיוניזמוס פסיעה גסה לפנים. וכבר היה מי שהזכיר בצדק את דבריו של שופנהויר, שהראיה בלבד בלי סיועו של השכל „אינה אלא הפעלות יתרה של קרום־הרשת שבעין, כמי שמסתכל בלוח של ציירים וכתמי הצבעים שעל גבו”. פרי ראיה כזאת הם הציורים של האימפרסיוניסטים, הקולטים חפצי העולם הנגלה בסממני־צבעים נקודים נקודים.

שמא נאמר, נטילת־נשמה זו בראיה הציורית מביאה בעל־כרחה גם לנטילת־נשמה באמנות עצמה? יבוא הריניסאנס ויטפח עַל פנינו, שכן דוקא בימיו גדלה האישיות האמנותית הרבה, ודין הוא, כי שפע העולם הנקלט מרבה שפע של אפשריות להאיר לעולם באור החוזר בגוון אישי. ומה שנוגע לאימפרסיוניזמוס עצמו לא נתקררה דעתו כלל בחלוקת הדברים לכתמי־צבעים, אלא השתמש בכתמים הללו לאבני־בנין ובנה מהם בנין ההוגן לו לפי רצונו האמנותי. ורצון זה אינו בא לתאר דברים בודדים או צירופיהם כחטיבה אחת, כמו שעשה הריניסאנס, אלא בא הוא להראות צירופי חפצים ושילובי־טבע, ואם יש אשר מפרט אחד תנטל בהירותו ועצמיותו בכח מלאכת־הכתמים הרי הפסדו יוצא בשכרו, שכן הוא נעשה אבר מן החי ונזבח לרצונו לטובת הכלל הכולל.

הריניסאנס, שהוא בבחינה זו ממש ההפך מן האימפרסיוניזמוס, הרגיש תחלה בריבוי שבטבע, לשם כך הפריש את הדברים זה מזה הפרש עצום ורק לאחר מעשה שב ורתק את השפע המתפרד לחטיבה האחת הנצרכת. ואילו האימפרסיוניזמוס, להפך, הרגיש תחלה באחדות שבעולם ובחר לו לנושאים חלקי־טבע שיש בהם משום רושם כללי: מראות־מרחקים או דברים שהם ממוזגים מאור ואויר. אבל מתוך שקלט אחדות זו בכתמי־צבע בודדים ונפרדים כבר הובטח לו הריבוי הנצרך ולא היה לו אלא להרכיב את הכתמים המרובים ולשקול אותם זה לגבי זה בכדי שלא יפגמו באחדות החזיון.

ולבסוף נתנה לו מלאכת־הציור האימפרסיוניסטית לצייר אפשרות אחת שלא נתנה לו כל מלאכת הציור החלקלק, והיא — להבליט את כתב־ידו האישי מתוך שרטוט המכחול שנעשה גלוי. מי שהבחין בין השרטוט הקל והתחוח של מוני (Monet) ובין השרטוט הרחב והרוה של טריבנר או השרטוט היחסן והנרגש של ליברמאן יכיר כמה אפשרות צפונות בדרך־ציור זו, שהיו מונים אותה כי רוח אין בה. לא ולא, האימפרסיוניזמוס משתמש במראה־הכתמים חסר־הרוח שלו אך ורק

לשם בנין צורתו. לא מלאכה היא אלא סגנון, כלומר ביטוי מוכרח לרצון־אמנות מכוון ומסויים.

אבל האימפרסיוניסטים בעצמם אשמים גם הם, שהדבר לא הוכר כל צרכו. כי הלכו אחרי המדע המנצח וטעו לחשוב שאין טוב להם מלומר על אמנותם, שהיא מדע טהור, כמו שהריניסאנס בשעתו טעה לחשוב שהוא מעלה את האמנות למדרגת מדע על־ידי זיקתה לפרספקטיבה ההנדסית ולנתוח הרפואי. אלא שאין לבוא על שום תקופה בטענה, ששיטתה מופרכת להלכה. ואמנם יש להודות על האמת, שההשקפה האמנותית של האכספרסיוניזמוס עמדה מעיקרה על הקרקע הנכון על־ידי שהעמידה את הבטוי הנפשי בראש האמנות. כל מקום שאתה מוצא אמנות אתה מוצא ביטוי. מיטב האמנות הוא הביטוי שבה, ובאמת טוב היה לו לאימפרסיוניזמוס שלא נברא משנברא אילו היו טענותיו מסתתמות לשאלת הביטוי שלו.

בשעה שצעירי דורנו מזלזלים באימפרסיוניזמוס אינם עושים אלא מה שעשה תדיר כל סגנון חדש לסגנון שקדם לו: הריניסאנס תעב את הגוטיקה והקלאסיציזמוס ביזה את הרוקוקו. אף כאן התעלמו מלראות את הביטוי שפרכס בתקופות הקודמות – ביהוד בגוטיקה למשל. כי כשהצעירים אומרים ביטוי הם מתכוונים על־פי רוב לביטוי מסויים, זה הביטוי שלהם, ואותו הם מבקשים כמובן לשוא בימים שעברו. אמנם כל אמנות מן ההכרח שיהא לה ביטוי, אלא שלעולם אין ביטוי דומה לחברו. ספירות־נפש חדשות בוקעות ועולות בכל זמן תמיד ודורשות מתן־צורה.

הכרה זו לא רק תובעת עלבונו של האימפרסיוניזמוס אלא גם מפלסת נתיב להתעמקות יתרה באמנות של הזמן מעבר לכל המימרות המתהלכות. כל אותו הניגוד שבין אמנות של רושם ואמנות של ביטוי מוטעה ומטעה הוא. אם נבוא לדון מן האימפרסיוניזמוס על האכספרסיוניזמוס עלינו לנסח את השאלה כך: מהו הביטוי שהאימפרסיוניזמוס צר לו צורה ומהו הביטוי החדש שהאכספרסיוניזמוס מבקש לצור לו צורה?

פרק שני

הביטוי החדש

הריני מעמיד יצירות אכספרסיוניסטיות אחדות בצד אימפרסיוניסטיות בעלות תוכן דומה, במחשבה תחלה להבליט בדרך זו ביותר מה בין ביטויו של האכספרסיוניזמוס לביטויו של האימפרסיוניזמוס. אם אמנים כמו וואן־גוג (Van Gogh) או מונק (Munch) יחנו בזה על דגל האכספרסיוניזמוס הרי זה מפני שתכלית ביטוים בשעתם כבר מורה דרך חדשה שאחר־כך דשו בה רבים.

פותח אני בציור טבע דומם של מאני (Manet) „פרחי לילך" (ציור א'). בקצה השולחן ספל־זכוכית גבוה, שנאצל מירכתי הציור בנחת, והקנים והעלים נשקפים הימנו ברכרוכית, וקילוח הסמדר הלבןמפכה כקצף על פניו וגבעולי הלילך מתלכדים באהבה.

וואן־גוג מצייר שמשוניות (ציור ב') שצורתן מוצקה יותר וצבען מבהיק יותר. אכספרסיוניסטים אחרים בוחרים מטעם זה עצמו חבצלת־האש, אירוס, צבר ופרח־הכלה (Calla). השמשוניות עולות מתוך כלי־חרש נמוך ודחוס, הנראה בתארו הקשה כמרותק בכבלים. הפרחים זוחלים כתולעים מתוך הקדרה, מלאי חיים שופעים. אצל מאני ריח הפרחים עולה באפנו, כאן אנו רואים את גידולם.

האילנות המלבלבים של רינואר (ציור ג') משמשות דוגמא לסגנון־הנוף של האימפרסיוניסטים. בשלל צבעים מתנוצצים האילנות באויר ובאור ומשתקפים בנחת ובשפע באספקלריא של המים, ושתי נערות בבגדי לבן מבהיקות כפרחים בציור־אביב זה.

וואן־גוג צייר עצי־זית שבנגב צרפת (ציור ד'). דוקא הגזע הנכפף והקצר, המסתעף בעל כרחו, מושך את לב הצייר, כמו שמשכו את לבו הקנים הזוחלים של השמשוניות. העצים הללו בוקעים ועולים מעל פני קרקע מחוספס ומתגעש וממעל להם – לא אור רך זרוע אלא – השמש יוצא בגבורתו כאש לוהטת.

ובצד הנוף אני מביא ציורי־כרך. זהו נושא חביב על האכספרסיוניסטים בין שהם ציירים בין פייטנים או ארדיכלים. הללו אינם רוצים כיום לבנות בנינים שאננים בנאות־דשא אלא דוקא בתי־חרושת, וברצונם כי עז וביד חרוצים הם באים ליצור שכונות שלמות. נהנים הם דוקא ממהירות־הבזק של חיי־כרך, כמו שנאמר בקול הקורא של הפוטוריסטים: „אנו מכריזים ומודיעים, כי זיו־העולם נתעשר ביופי חדש, זהו יופי המהירות". כל אותו השאון המבהיק של צלילים וגוונים משמש הד לצעקתה של הנפש בדורנו. ונוספו על אלה גם האימים של הכרך, שעשועי־הלהבות של מודעות־האור והרפלקטורין, והסודיות האורבת המסתתרת מעבר לחומות מסוגרות, בניגוד לנופים הפתוחים והרחבים, ששמשו נושא חביב לאימפרסיוניסטים.

כשבא מוני לצייר את פאריש (ציור ה׳) רואה הוא גם בכרך מין נוף שהנהר סיין עובר באמצעיתו, ואילנות מוריקים על גדותיו, ובני־אדם מטיילים כאן, ומרחוק בערפל נראית כפת הפנתיאון.

לעומת זה דלוֹני (Delaunay) מסתכל מחלונו (ציור ו׳) ואינו רואה אלא מהומה ומבוסה של בתים ושל חצרות צרות כמערות. אין כאן לא שיח השדה ולא רוח־חיים, החלונות מציצים כעיני־מתים מפגרי־האבן, וממעל לכל המפולת הזאת מתנשא בגאותו עד שחקים הסמל של פאריש החדשה, מגדל־עופל שכולו ברזל.

וקאנולדט, הצייר הגרמני, מציג את הבתים בלי חלונות כאבני גזית המונחים זה על־גב זה, והקוים השוכבים של הגגות מתנגחים אל הקוים העומדים של המגדלים, המזדקרים אל אויר העולם כארובות־עשן (ציור ח׳). מה רב ההבדל בין ציור זה לציור־עיר אימפרסיוניסטי שכולו רטט (ציור ז׳) הבוקע ועולה לשמים בחודים דקים. וצורותיו שכבר נתרכרכו מאויר ומאור נשברות לרסיסים באספקלריא של מים. שבירת־כלים כזאת ממסמסת את לב המסתכל, ואילו הציור המגובש של קאֲנולדט מעביר את הנפש לעולם הקרח.

הנה שני ציורי בעלי־חיים. מאני תפס צורתו של שור במעמד של הרף־עין (ציור ט׳). עומד הוא על כר דשא לפני אילנות ירוקים, מרכין את ראשו ומביט על המסתכל בנחירים מפושקים מתוך חשש.

פראנץ מארק (Marc) מתאר את השור הלבן שלו רובץ וגופו מקופל (ציור י׳) כמו שהשיק קאֲנולדט את בתיו זה לזה. רוצה הוא להדגיש שפעת הבשרים

וגושיותם. ואף העלים הרחבים שמשמאל כובד להם. והמסגרת המצומצמה מטעימה כמו־כן את עתרת הגוויה. עיני השור נחות בתוך עצמן ואינן מביטות לשום צד, ותמימות הן כעיני עגל. וכי אין זה טפוס קדמון של שור־הבר, שמעצמת אבריו מציפה נפש בעל־החי בטהרתה?

את פרצוף האדם מרבים האכספרסיוניסטים לצייר יותר מן האימפרסיוניסטים וביתר עומק ועוז. נתעוררה הנשמה והיא פונה שוב אל האדם, שהוא נושא ההפעליות. התמונה הדתית, שהאימפרסיוניזמוס הזניחה או הפשיט את תוכנה שלמעלה מן החושים, תופסת שוב מקום בראש. אין זאת תחית האמונה הנוצרית דוקא. אפשר וראוי לצייר גבורי ספרי־הקודש גם מבלי להאמין בהם, כמו שהרינסאנס והקלאסיציזמוס החיו את אלהי יון ורומי באמנות בלבד. למלאכת־הציור החדשה חשובים הנסים והנפלאות כהארה פתאומית, כהתגלות אור הגנוז, כהתפרצות כחות־איתנים.

נשוה נא שני ציורי־עירום. מאני צייר ב„אולימפיה" שלו את הזונה היפה והמשחתה במצב של מין תמימות מתוך חטאה מוחלטת (ציור י"א), ואילו פכשטיין בוחר נקבות גסות ובעלות־בשר ביותר, אלא שתאותן עושה רושם יותר טהור, כי יצר סוכן בהן (ציור י"ב). מתוך הנאה זו למראה יצרים בריאים חביבים עליהם על הציירים כיום חיי העמים הפראים כנושא ליצירתם.

תמונת־האדם האימפרסיוניסטית, שתשאר לזכרון־תפארת בתולדות ציור־הפרצוף, היתה רואה את האדם בלי עמדה כל שהיא במצב־הרגע שלו. לא שהיתה תופסת רק את החיצוניות בלבד וגוזרת על הנשמה גזירת שתיקה, אלא שהאימ־פרסיוניסט סבור היה שהאדם מתגלה דוקא כלאחר־יד ובהיסח־הדעת כמו שהנוף מביע את פנימיותו בשעה ידועה דוקא.

ליברמאן סיפר פעם אחת כיצד צייר את הבארון פון־ברגר ויצאה אחת מתמונותיו המשובחות ביותר (ציור י"ג): „כיון שראיתיו יושב תחתיו שרתה עלי כמין הארה: דוקא כך צריך לצייר אדם זה". אדם מסורבל זה, שהיה נאה מדבר ומפטפט בבינה יתרה, נתפס בהארה זו במקרה בכל עצמיותו.

אבל האמן האכספרסיוניסטי מגלה חיי־נפש שלפני ולפנים, שאינם נראים בחיצוניותו של האדם בכל יום תמיד. הסופרת קארין מיכאליס ראתה פעם אחת אצל המצייר קוקושקא תמונת בחורה, כל פני המצויירת היו מכוסים אבק־פחמים. „והסביר לי — מספרת מיכאליס — שהטופס שלו, הולאנדית בעלת־כשרון, כל־כך

פזורת־נפש היא, עד שפניה הפנימיים נראו לו כאבק זה, וכדבריו כן היה, כי לא עברו ימים מועטים ואותה הצעירה יצאה מדעתה". כאן אין הנפש מתגלית אלא לאמן גלוי־עינים. ויש שהיא נראית לעינים כשד משחת, מעוה את הפה, קופצת את ידיה ומבקשת לבקע קליפת הגוף (ציור י״ד) בניגוד לצייר האימפרסיוניסטי שראה בגוף לבוש מתאים לנפש האדם.

והנה דמות־אדם שלמה — אימפרסיוניסטית ואכספרסיוניסטית — זו לעומת זו. „ליזה" של רינואַר עומדת לה כלאחר יד עמידה של רשלנות נמוסית, בנעימות ובשמלה רכה, ואור זרוּע עליה (ציור ט״ו) וכנגדה אחותו של אדוורד מונק (ציור ט״ז) שכולה משועבדה לקצב ולמדה, כולה חזית של בנין, ובגדה נקוד וברוד וגזרתו מוליכה את מבטֵנו מעלה מעלה עד שהוא נח על עיניה הגדולות השואלות ונפחדות.

אבל די בדוגמאות. כבר הראינו לדעת, שמלאכת־המכחול היוצאת מראית־עינו של האימפרסיוניזמוס משתעבדת לרצון־ביטויו המיוחד. האימפרסיוניזמוס, שמתנגדיו מונים אותו במדעיותו ואוביקטיביותו, יש בו בעצם דבר־מה הרחוק מן המדעיות תכלית ריחוק, הקל ונאצל מכובד האדמה, הפורח באויר כשיר ומצלצל כצליל חרישי. ולעומת זה יש בו באכספרסיוניזמוס ממדת הדחיקה והדחיפה, יש בו ממדת מליצה. נגודיו עזים ביותר, שמחתו צוהלת ביותר, אבלותו צווחת ביותר, תאותו גסה ביותר, רוחניותו מסתורית ביותר, פשטותו טבעית ביותר, הסתעפותו נוטה ביותר מדרך הישר, תנועתו נחפזה ביותר, מנוחתו קרה ביותר.

מתוך רצון חדש זה נולדות הצורות החדשות. האימפרסיוניזמוס מחבב היה את כל הנמס בנחת או המותך בנעימות, ואילו האכספרסיוניזמוס מקצץ בצורות בעוז או מקפל אותן כמין קוביות. האימפרסיוניסמוס היה נותן את הצבעים בגוון מרנין או בכובד־ראש צנוע, ואילו באכספרסיוניזמוס הצבעים מזהירים ומנקרים את העין או שהם עכורים וארציים ועצובים ביותר. האימפרסיוניסט היה נותן את האור הזרוע, המצחק על־גבי צבעי הדברים, ואילו האכספרסיוניסט נותן את האור הנשקף מבעד לצבע כמבעד הזכוכית, כהשתקף הנשמה מבעד הגוף, או כאור הבוקע ועולה מתוך החשכה. ועוד: האימפרסיוניסט היה מוצא הד נפשו בעולם הזה כמות שהוא, ואילו האכספרסיוניסט יש לו הרגשות שאין להן הד בעולם. הרגשת־העולם של האימפרסיוניסט אחדותית היתה: תפסת את העולם—

יהא גם אלהים עמך; ואילו האכספרסיוניסט הרגשתו בעלת שתי רשויות היא: העולם צעיפה של מאַיאַ הוא, עיקר העיקרים מעבר לדברים הוא ובקרבך הוא מונח.

לפיכך אפשר היה לו לאימפרסיוניזמוס ליצור לו צורת־ביטוי בהסכם לטבע ואילו רצון־הביטוי האכספרסיוניסטי משנה את צורות־הטבע שלא בטובתו.

פרק שלישי

יחס חדש לטבע

חירותו של האכספרסיוניזמוס לגבי חזיונות הטבע היא שמשמשת על־פי רוב מטרה לטענותיו של המסתכל. ואין אנו דנים כאן בטענתו של אדם מן השוק, שלעולם אין אתה נותן לו כל צרכו. אין הלה רוצה לראות צלתם של חיים: „רק לא אמנות של אשפתות", וגם לצדדין מדרך המציאות אין הוא מסתלק: „רק לא הזיות". וגם צריך שהדברים המצויירים יהיו נכונים וברורים. האימפרסיוניזמוס, שכיום מונים אותו שהוא קרוב לטבע ביותר, הלה היה מלגלג עליו שהוא שלא כדרך הטבע.

ממסתכלים כאלה אין כמובן לקוות להבנה גם לגבי האכספרסיוניזמוס. ולא באנו אלא להתוכח עם חובבי־אמנות מהוגנים, התומכים יתדותיהם בטבע כבדבר שבקדושה שכל העובר על חוקיו לא ינקה. מסורת של מאות שנה מדברת מתוך גרונם. מיום שכתב ל. ב. אַלברטי בתחלת ימי הרינֵיסאנס בספרו על מלאכת־הציור בשם בני־דורו: „למעלה מכל ספק הוא, שראשית אמנות זו וסופה וכן כל מדרגה ומדרגה בהתפתחות האמן — הכל שאול אתנו מן הטבע", תביעה זו חיה היתה חמש מאות שנה בלב האמנות. אמנם נשמעו במשך אותה תקופה גם דעות אחרות, שצמצמו חוק זה של אלברטי והכריזו שהתעמקות־בטבע בלבד אינה מספיקה (הקלאסיציזמוס למשל, בסוף המאה הי"ח ותחלת הי"ט), וידועים לנו פתגמים מן הימים ההם המצלצלים כסיוע למצב של היום. כן קרא גתה בבקורת שלו על המסה של דידרו בדבר מלאכת־הציור: „העיקר הוא לא שיהא האמן נאמן לטבע אלא שיהא נאמן לאמנות. מתוך החקוי היותר נאמן לטבע עדיין לא תברא יצירה אמנותית, אבל יתכן שבמעשה־ידי־אמן יהא נטול כמעט כל הטבע כולו ועדיין תהא היצירה ראויה לשבח". אֶלא שאם נשוה לפתגם זה מנהג אותו הזמן למעשה, שאף גתה כרוך היה אחריו, נכיר את השעבוד לטבע שהיה שולט בימים

ההם בכל תוקף מבלי הכרת בני־האדם, כי הטבע היה להם בסיס המובן ממילא וכל השיטות המופשטות לא התרוממו עליו אלא במשהו.

וכל־כך נתפשטה תביעה זו לאמת־שבטבע במלאכת־התיאור עד שבקשו ומצאו בכל תקופה ותקופה לפחות את השאיפה לכך, אלא שציינו בצער, כי לא תמיד התאימו המעשים לכוונה רצויה זו. מימי הרינֵיסאנס האיטלקי מתחילה הטעות הגדולה, שנמשכה מאות בשנים ולא נתבררה עד ימינו אלה: שהאמנות של ימי־הבינים ירידה היא לעומת האמנות העתיקה והתחלה גולמית של מלאכת־הציור החדשה, והאות שטבעיות ידועה כבר לא הושגה או עדיין לא הושגה. בימי־הבינים ובהתקרבות לטבע שהתחילה בסוף ימי־הבינים והתגברה מדור לדור ראו, כמובן, סימן התקדמות, שהגיעה למרום פסגתה באימפרסיוניסמוס.

כשיבואו בזמן מן הזמנים לכתוב תולדותיו של הטעם מן האימפרסיוניזמוס ואילך יכירו בחוש, כיצד נתרחקו מן ההשקפה האמורה לאט־לאט עד שהגיעו לידי השקפה מהופכת. כאן לא אַראה אלא שתי מדרגות בהשתלשלות זו.

על־ידי השתחררותה של הארדיכלות החיצונית והפנימית מן השעבוד ההיס־טורי ועמידתה ברשות עצמה נפקחו העינים לראות סוג־אמנות שאינו מחקה את הטבע. אמנם הרבה מן הנטורליזמוס נשתמר עדיין בדרישת הסתגלות לחומר — תחת מופת־הטבע בא לפחות טבע החומר המעובד. וכן גם דרישת האמת האמנותית מורשת הנאטוראליזמוס היא — תחת התאמה לטבע באה ההתאמה לתכלית מעשית. עדיין אין כאן רמז להתאמת היצירה אל רצון יוצרה, ויהא בניגוד לחומר ולתכלית. אלא שבינתיים באה האמנות השמושית ועוררה מושג הקישוט, ומכאן נפתחה דרך לשנות ממטבע הטבע בקישוט או בציורי־קיר ולהשתמש ביותר בערכי־התכשיט שבטבע. ואף־על־פי שדרכי הקישוט הללו רחוקים עדיין מן האכספרסיוניזמוס, שכן שנויי־הטבע שבקישוט לא מתוך תוכן פנימי הם באים אלא לשם תכלית שמושית, מכל מקום ערך־המעבר של הדרכים הללו מרובה היה, כי כאן הכירו בפעולתם של הצורות והגוונים נוסף על ערך־התיאור שלהם וכך נתרופף הקשר שבינם ובין המציאות שבטבע. התחילו מדברים על „כח הביטוי שבקו", ומחבר „הרינֵיסאנס באמנות השמושית" וואן דה וולדה הכיר „בעוז ההרגשה, שיש לעורר באמצעות קישוטים המורכבים מביטויים מכוונים ועזים של שמחה, רפיון, זחיחות־הדעת, הגנה, נענוע, תרדמה", אלא שההרגשות שרוצים להביען לא הגיעו עדיין לפזיזותם והתלהבותם של בני־נעורינו ונוטים יותר להסתפקות מיושבת.

המודעה המצוירת בימינו נוטה לפשטות החפץ המתואר ולפעולה עזה בתוכן ובצורה. הקאריקאטורה החדשה נוטלת לה ביתר שאת וביתר עוז את זכותה הישנה לאנס את הטבע וכך הורתה בדרך הלצה מה שנעשה אחר־כך מתוך כובד־ראש. בקיצור, מכל הצדדים בקעה ועלתה התביעה לשנות את היחס אל הטבע.

ודאי גם התפשטות הפוטוגראפיה והשבחתה עשו הרבה. חפצה של הפוטו־גראפיה לפעול פעולה אמנותית איננו בטל מכל וכל. כי בעניני־אסתטיקה לא ההתהוות עיקר אלא הפעולה, ויתכן שלפעמים פוטוגראפיה פועלת פעולה אמנותית, כלומר עושה רושם כאילו קטע זה מן הטבע יש בו רוח־אישיות. כמובן, פעולה אמנותית כל שהיא בדרך מיכאנית לא היתה לפי רוחו של הנטוראליסט, ולפיכך מוכרח היה להעביר קו מבדיל בהדיא בין האמנות ובין הפוטוגראפיה. הנטו־ראליזמוס שמלפנים שלא חשש לתחרות כזאת הניח עדיין הנחה שלו בנידון זה בלי משוא־פנים. הלא כך דברי ליאונרדו דה ווינצי: „כל ציור הדומה ביותר לדבר המחוקה הרי זה משובח”. ועד ימינו אלה מצינו משפטים מעין זה. אבל בדרך כלל עבר זמנו של נטוראליזמוס תמים זה עם המצאת הפוטוגראפיה. כעת מדגישים יותר ויותר, שדוקא העברת קטע־הטבע דרך המזג של האמן היא שעושה את התיאור למעשה־ידי־אמן, וכיון שהגיעו לידי כך לא קשה לצעוד עוד צעד אחד ולהעמיד את האישיות בניגוד לטבע. דין הוא, שדוקא בימי המבול הפוטוגראפי עיקר חידושה של האמנות אינו מתחיל אלא לאחרי שצד־החקוי שבציור נעשה טפל.

וכן גם גדולי תורת־האמנות החדשה, וא. ריגל בראשם, עשו הרבה לשנות את הטעם. בניגוד לשיטתו של סמפר, שראה במעשה־ידי־האמן פועל מיכאני שהתכלית והחומר והמלאכה שותפים בו, הורה ריגל, שיש כאן פרי רצון אמנותי מסויים ומכיר בתכליתו. הפולמוס כבר נתישן, אבל המושג החיובי עצמו נעשה פורה, זהו מושג הרצון האמנותי, זאת אומרת טביעת היצירה האמנותית מבפנים, ביטויו של מצב־הנפש, מעכשיו הותרה הרצועה לשאול פי כל דור ודור מהי דעתו האמנותית ולא להרכיב לו דעה מן המוכן, ומיד נתברר שימי־הבינים לא טרחו כלל לכבוש את הטבע אלא השתדלו למצוא צורת־ביטוי לאמונתם החדשה.

צמצום־נפש זה של כל האמנות בימי־הבינים לא נשתמר אחר־כך אלא ביחידי־סגולה, במיכאל אנג׳לו בסוף ימיו, ברמברנדט, בטינטורטו, בגרינוולד וביורש ביצאנץ המאוחר, זה אל־גריקו, ואולי נשתמרה גם עד המאה הי״ט אבל לא בכרכים קטני־האמנה אלא בגבולין, במקומות מושבותיהם של בני־אדם פשוטים, שיצקו את

עולם־אמונתם השלם בציורים תמימים. וכיון שהרגישו בכך נפקחו העינים לגבי כל אמנות שבניגוד לטבע, לגבי היצירות המופשטות של בני־המזרח, ביחוד המצריים, לגבי ציורי העמים הפראים המיוחדים במינם ואפילו לגבי האמנות הפרימיטיווית של הילדים.

ובגילוי זה של חוגי־אמנות נכחדים לא היתה הבנה קרה בלבד. כאן באו אבות־אבותיהם וקרוביהם של המחדשים בימינו ואצלו להם ברכה, לראיה בידם כלפי הטענה שהם מטפלים בדבר חדש שלא היה לעולמים. והגיעו הדברים לידי כך, שהנטוראליזמוס נהפך מרודף לנרדף. נמצאו נלהבים ששכחו שוב דרישת־הצדק לדון כל תקופה על־פי כוונתה היא, והורידו ערכה של האמנות מימי־הבינים ואילך עד ל„מפלצת" האימפרסיוניזמוס.

מה שהיה מקודם מופת־הדור נהפך ל„רועץ" לאמנות. דוקא הטבע הוא שמעכב בפני היצירה שתהא אמנות. אין הטבע ניתן לה אלא כחתך או כחלק ולפיכך הוא עושה את היצירה מקוטעת, ועליה להיות חטיבה שלמה דוקא. זאת ועוד אחרת: בתאור הטבע מבקש המסתכל יחס המתואר אל העולם החיצוני, נעתק הוא מן הציור תחת לנוח בו. הטבע עושה את היצירה יחוסית, ועליה להיות מוחלטת דוקא. ולבסוף: תאור הטבע משעבד את האמן לעולם החיצוני תחת למסור את הדבר לנפשו וללבבו. קובע הוא בעל־כרחו צורות וגוונים לא כפי שהם יוצאים מלבו או כפי הנצרך במקום זה לשם שכלול הציור, אלא כפי הדרוש לתיאור הדבר הנידון. נמצא שהוא עבד, ועליו להיות בן־חורין דוקא. לפיכך — הלאה כל חקוי־הטבע, הלאה הפרספקטיבה, שאינה אלא אחיזת־עינים של חלל. אין האמנות זקוקה למעשי־תרמית כאלה. אין האמת שלה התאמה לעולם החיצוני, אלא התאמה לעולם הפנימי של האמן.

על דעה קיצונית זו יש כמה פירכות. ודאי היצירה האמנותית מורגשת כחטיבה שלמה ולא כשבר־כלי, אבל מי האיש המסתכל בציור נטוראליסטי נאה ורואה עצמו מוכרח להאריך חתיכת־טבע זו מעבר למסגרת? הֶבֶּל העמיד פעם („דבר עַל הדראמה") את החיים שאין להם סוף לעומת האמנות המצומצמת. „אין החיים יודעים כל תכלה, החוט שהם שוזרים עליו את החזיונות נמשך עד לאין סוף, ואילו האמנות בעל־כרחה מסיימת היא, מוכרחת היא בכל אופן שהוא לנעוץ סוף החוט בתחלתו" והיא היא גם תעודתו של המצייר — לעשות חטיבה שלמה וחדשה מאותו העולם החלקי שהוציא מתוך מלוא־הטבע.

בודאי על היצירה האמנותית למשוך אליה כל לב המסתכל עד שתדבק עינו בה, אבל מי האיש שעינו למודה בהסתכלות אמנותית ויהא למראה אילן מצוייר מהרהר באילן ממשי תחת להשביע נפשו באילן המצוייר דוקא? ובודאי אין המצייר המחקה בן־חורין לגבי הטבע. עליו לקבוע צורה פלונית וגוון אלמוני על־פיהם דוקא, אבל יש לו כנגד זה אלף דרכים למלא פגמן של הכרחיות אלו במקום אחר באותו ציור, והוא ימשול בו, וככל שקשתה עליו מלחמת־השלטון כן ייקר בעינו הנצחון. ליברמאן אמר פעם אחת: „אף אני מרכיב הרכבות כאחרים אלא שאין מרגישים בדבר", וכן גם כל אמן נטוראַליסטי מרכיב הרכבות, זאת אומרת צר צורות ליש עד שהוא משעבדו לרצונו.

וכי כל נגוד זה בין הרכבה לתאור בכלל בדוי מן הלב? בשעה שאנו אומרים: מה נאה עץ־לבנה זה – וכי אין אנו משאילים לו ביטוי, ביטוי רך ונעים, המובע בזקיפותו ולבנינותו של גזעו, בגלישת עליו הבהירים, בקיצור, בצורותיו ובגווניו? כך האמן הנטוראַליסטי מדובב את הצורות והגוונים של הדברים המתוארים על ידיו ואין לו אלא לשים לב ולהשתדל בכל כחו, שלא יכנס קול אחד לדברי חברו אלא שכולם יתלכדו לחטיבה שלמה אחת, שתצלצל כצליל אחד ומיוחד, צליל נפשו הוא.

נמצא שהאכספרסיוניסט צדק בתנאיו שהוא מעמיד כלפי יצירה אמנותית, ולא עוד אלא שיש בתנאים הללו צחות־ההסבר שלא מצינו כמותה בתורה הנטוראליס־טית, אבל למעשה נתמלאו תנאים אלו בנטוראַליזמוס, לפחות במבחר יצירותיו.

אבל עלינו להודות, שאפשר להתיחס לטבע ביתר חירות מכפי שהותר הדבר בחמש מאות שנה האחרונות, ויתכן גם להתעלם מן הטבע לגמרי. אם יש בהעלם־הטבע שכר או הפסד לאמנות – צריך עיון ונדון על זה למטה, אבל כאן די לנו להודות באפשרותה של אמנות נטולה מן הטבע. ואפשרות כזאת יוצאת מתוך האמור למעלה, כי מכיון שיצורי־הטבע יש להם ערך ביטוי אסתיטי משלהם בצורותיהם ובגווניהם הרי מותר להאציל את הצורות והגוונים הללו מן היצירים או ליחדם בפני עצמם – כשהאמן זקוק לכך כאמצעי לתכליתו.

ועכשיו נתבונן נא, לאיזה צורך מיוחד משמשת לו לאמן האכספרסיוניסטי התרחקותו מן הטבע ומה היא הפעולה המיוחדת שהוא פועל על־ידי התרחקות זו. הרמן באהר נסה לברר שאלה זו בחיבורו המחוכם על־דבר האכספרסיוניזמוס. לשיטתו כל תולדות הציור תולדות הראיה הן ואין תאור חדש בא לעולם אלא

מתוך ראיה חדשה. ביסודו של האימפרסיוניזמוס הונחה הראיה בעיני־בשר, ובימינו התחילו שוב לראות בעיני־רוח. ומכיון שראיה פנימית זו מוסרת דמויות הרחוקות מן הטבע על־כרחך אף האמנות המיוסדת על ראיה זו משנה מן הטבע.

הסבר זה יש בו כדי להעמידנו על מקורה של יצירה אכספרסיוניסטית זו או אחרת, שנולדה מתוך הסתכלות פנימית כזו, אבל אין הסבר זה מציין, לדעתי, כל צרכה תכונה אחת שזמננו מצויין בה ביחוד. השקפה זו, שכל אמנות תאורה של ראיה היא, משיירי ימי האימפרסיוניזמוס היא, שכן רואה היא לפניה אמן המקשיב לרשמיו הפנימיים או החיצוניים בנחת ובדביקות וחסר בה דבר המלחמה שהאמן החדש נלחם בנראה לעיניו כדי לשעבדו לרצונו. וואן גוג, אחד מן הראשונים לכובשי דרכים חדשות, כתב פעם אחת במכתב: „לא אתפלא כלל אם יבואו האימ־פרסיוניסטים בקרוב להטיל דופי במעשה־ידי... כי תחת למסור בדיוק מה שעיני רואות אני עושה בצבעים כאדם העושה בתוך שלו. קודם כל מתכוון אני לפעול פעולה עזה. אבל נניח את ההלכה המופשטה, מוטב שאברר לך כוונתי בדוגמא. דמה בנפשך שאני מצייר את ידידי הצייר, החולם חלומות נשגבים, העובד כמו שהזמיר מזמר, כי לכך נוצר. ואדם זה שערותיו צהובות. ואני חשקה נפשי לשים לתוך הציור כל אהבתי אליו, ובכן הריני מצייר אותו תחלה כמו שהוא ממש, אבל אין זו אלא התחלה. אין זו עדיין תמונה משוכללה. והנה אני מתחיל לגוון כשרירות לבי, מפריז אני על צהיבות השער, נוטל אני גוון תפוח־הזהב, כרום, גוון עכור של צבע הלימון. ומאחורי הראש מצייר אני — תחת כותל־החדר שדשו רבים בציורו — את האין־סוף. עושה אני את ירכתי התמונה בפשטות מן התכלת העשירה ביותר, עד כמה שיד הסממנים מגיעה, וכך, על־ידי מזיגה פשוטה זו, הראש הצהוב והזרוע אור על־גבי התכלת השופעת מזהיר בשפריר־חביון ככוכב בחלל העולם החשוך".

בביאור זה יש עדיין שיור מן הישן בהתחלתו של וואן־גוג, שהוא מתחיל מהעתקה נאמנה מן הטבע, תחת לגשת אל תכליתו בצעדי־און. אבל לא זה העיקר, העיקר הוא, שהאמן משנה בכוונה ממטבע הדבר המתואר, בתוקף הרגשתו האישית, עד שהוא משעבדו לרצון־ביטויו.

שתי דוגמאות יסבירו רעיון זה ביותר. להמברוק הרגיש בעדנת גו נערה, ומתוך הרגשה זו הוא מפריז על המדה הרגילה של הגוף (ציור י"ז). על־גבי רגלים

ארוכות המטפסות ועולות באלכסון וחמוקיהן מעולפים בבד, מתרוממת הגויה הזקופה ערומה וגאה, עד שהראש הזעיר פונה שוב בהרכנה כלפי הקרקע.

בניגוד לכך בּאַרלאַך מרגיש את העולם כמשא לעיפה ולפיכך הוא מדחיס את הצורות בחזקה. מצייר הוא מתבודד המתהלך לעִתותי־לילה ונר בידו וכולו אומר חשד (ציור י"ח). כלפי מעלה הצורות נעשות רחבות ומסורבלות ביותר כדי להגביר רושם הלילה וההרהור על־ידי עקימת־גב זו. ככה נעשים יצירי הטבע ברצון־הביטוי הסוער של האמן כדונג רך שהוא מגבלו לפי דרכו.

רצון זה של היוצר הלך עם השתלשלות האכספרסיוניזמוס הלוך וקטון. מתחלתו עֲדיין הניח האכספרסיוניזמוס את הדבר המתואר כחטיבה שלמה, ואילו אחר־כך צמחו בו שיטות חדשות (הפוטוריזמוס, הקוביזמוס) ששינו צורת הדבר המתואר לחלוטין; בין שהפרידו אותו לחלקים בין שעשו הימנו צורות הנדסיות קפואות. הפירושים הניתנים לחזיון זה לקוחים עדיין מלשונו של הנטוראַליזמוס. אומרים לנו, שהדבר המתנועע במהירות יתרה נראה לעין כמתפורר, שהדברים נראים בזמנים שונים ומנקודות־מבט שונות, אבל באמת אין כאן אלא הרצון לסתור את הטבע כדי לבנות מחורבותיו עולם חדש. לפעמים נוסף על זה יצר התנועה המעורר את הידים לעַצֵב כמו שהוא מרקיד רגלי הפרא, וכאן מתגלגלת מלאֲכת־הציור ונהפכת מהסתכלות ותאור להתפרצות חשק־העבודה בלבד.

שנוי אישי ותקיף זה בצורות־הטבע הוא המבדיל בין ריחוק־הטבע בימינו ובין ריחוק־הטבע בימי־הבינים. כי האמן בימי־הבינים לא התבונן מעולם אל הטבע בדיוק זה שהאמן החדש מתבונן בו. ריחוקו מן הטבע תמים היה, ואילו ריחוקו של האמן החדש מתוך הכרה הוא בא. האמן בימי הבינים מחוסר נטוראַליזמוס היה, האמן החדש מתנגד לנטוראַליזמוס.

ובה במדה משונה היא הפעולה על המסתכל. ימי־הבינים לא הרגישו בריחוק־הטבע שום ערכין אישיים שיסכנו את הסתמיות והכלליות שדרש מאמנותו. לפיכך היה בריחוק זה משום ביטוי לאמונה שלמעלה מן הפרט, שהרימה אותו מעל להבלי העולם הזה. ואילו המסתכל החדש מכונן בחיים את מבטו אל מול פני הטבע, בין שהוא חוקרו לשם מדע בין שהוא נהנה מזיוו. וכך הוא מרגיש בריחוק־הטבע כוונה יתרה, והוא נבוך והקרקע נשמט מתחת רגליו והוא רואה עצמו נשא בסערת מזג־אמן עד אשר לא נותרה בו נשמה. אבל סער זה מתחולל עליו להנאתו, כי מן הסעָרה אישיותו הגדולה של האמן יוצאת לפניו בגבורתה.

פרק רביעי

לבקורת האכספרסיוניזמוס

כשאנו מודים בערכה של שיטה ידועה באמנות אין זאת אומרת שאנו מודים בערכו של כל פֹּעל ופֹּעל שעל פי אותה שיטה. הודאה זו פירושה הוא, שכאן צפונות אפשריות פוריות, ותעודתם של גדולי האמנים היא להוציא אפשריות אלו מן הכח אל הפועל. אין לך כמעט תקופה שאין בה אפשריות כאלו, והירידה שאנו מוצאים בתקופות אחדות שבהשתלשלות אמנות אין סיבתה אלא בחוסר הכשרונות הגדולים. דעתנו על־דבר אמנות הקלאסיציזמוס, למשל, היתה בודאי משתנית לטובה אילו מצינו בה יצירה כ„איפיגניה" של גתה או אילו היה המזג הנלהב של ווינקלמאן, למשל, פועל ויוצר.

אבל במקום שאתה מוצא את האפשריות שם אתה מוצא גם סכנות ידועות, הצפונות בכל שיטה ושיטה ולא כל אמן ניצל מהן. סגנונן של השיטות העתיקות וההולכות בעקבותיהן, מכיון שהוא משועבד לטפוסים מסויימים, סכנה אורבת לו שמא יאבד רעננות החיים האישיים מפני סבל המסורת. ימי־הבינים, ששאפו לתאור האמונה הנוצרית, נכשלו כמה פעמים ויצרו צורות על־פי המשל המופשט ולא על־פי הרגש הדתי החי, וכן כל סגנון וסגנון השואף לחקוי — בין חקוי לאמנות בין חקוי לטבע — את נפש־היוצר שבאמן הוא קובע.

ובקורת האכספרסיוניזמוס שלנו אינה באה אלא להזהיר על הסכנות הללו, לאחרי שהוכחנו למעלה, כי גם בדרך זו יתכן להתרומם לפעולות גדולות.

ביחוד גדולה הסכנה של אותה מלאכת־הציור שמשליכה את הטבע כולו אחרי גוה ובוטחת בערך־ביטוים של הצורות והגוונים בלבד. בתאור הטבע רואה היא דרך מקיפה וארוכה, אבל באמנות לא תמיד יש לבחור בדרך הישר. נברר נא לעצמנו על־יסוד שתי דוגמאות את תפקידו של הטבע ביצירה אמנותית. דוגמא

ראשונה הן ידים רשומות בחרט כסף מאת ליאונרדו דה־וינצי (ציור י״ט). הרי הן ידי־אשה צרות, בעלות אצבעות ארוכות, הבולטות מתוך לבוש דבוק לבשר וחמוקי השרוול נבלעות בנעימות בשרטוטי צורת־הידים. בני־הגוון הדקים; מן הדקים ועדנת־הזוהר מוסיפים לוית־חן לידים עדינות אלו.

ולעומתן שתי ידים מתוארות במכחול על־ידי אלברכט דירר (ציור כ׳). ידי־גבר, לא גסות, אבל עסקניות ומלאות עורקים ופרושות כמתפללות ועל־ידי זה תוכנן עולה על תנועותיהן הרשלניות של ידי ליאונרדו. דרך יציאתן מתוך השרוול בעל השולים הרחבים אחרת היא. כל השרטוטים עזים ביותר. התאור מלבר גס הוא ביותר, מלגאו משורש הוא ביותר. האור אינו מהבהב ברכרוכית מתוך הצל אלא מחלחל כסם־חיים בקרנות־החשכה.

והנה ברור הדבר, שליאונרדו יכול היה לתאר את העקמומית הרכה של שרטוטיו ואת הזוהר המעודן של אורו גם בלי המצע של ידי־אשה, וכן גם דירר יכול היה לצור את צורת־התנועה ואת הרשת השופעת של שרטוטיו ואת התנגשות האור והצל גם באופן מוחלט. ושני הציורים היו גם כך עושים רושם. אבל כלום היה בהם אף מקצת מן הכח המכריח שיש בהם כמו שהם לפנינו? אף בטבע מרגיש אני בשרטוט השופע של ידי־אשה נאות, אבל כמה מתגבר רושם זה על־ידי ציורו של ליאונרדו. ראה ראיתי את הרבגונות האמיצה שבידי־גבר עסקניות, אבל כמה עוז ובהירות מוסיף להן הציור של דירר. ואם נשים לב אל הצורה הרי מרגיש אני במתיקותה היתרה של הצורה הליאונרדית עוד קודם שהכרתי את התוכן כראוי, וכן גם נכנס אני לתוך הגרמיות הרוחנית של דירר מהשקפה ראשונה, אלא שהרגשות אלו מטושטשות וגוששות הן ורק עם הכרת הדבר המתואר הרושם נעשה בולט ומפורש.

מצדדי הציור המוחלט מביאים ראיה מן הנגינה שאף היא נטולה מן הטבע ואף־על־פי־כן משמשת היא ביטוי טהור לנפש. אבל אין ללמוד סתם מפעולת אמנות אחת אל חבירתה, כי לכל אמנות ואמנות חוקים שלה.

מה שנוגע לצבע, שהציור המוחלט משתמש בו קודם כל, הרי משונה פעולתו מפעולת הצליל תכלית שינוי. ראשית, לעולם אין אנו קולטים את הצבע כשהוא לעצמו אלא תדיר הוא דבוק בדברים. ואילו הצליל נשמע גם כשהוא נבדל מגורמו: מי מבקש בעפאים אחרי הצפור ששמע את שירתו? לפיכך גם באמנות אין אנו נוטים לוותר על דבקות זו של הצבעים בדברים ואין מן הצורך שאותו הדבר

שהטבע דבוק בו במחשבתנו יהא יצירי־הטבע דוקא, יכול הוא להיות – כמו שנהוג בקישוטים למשל – צורה מופשטת איזו שהיא: העיקר הוא שצורה זו לא תהא מטושטשת וגולמית (כאשר אהבה מלאכת הציור המוחלט), שמא תיטרף דעתו של המסתכל וידמה לו שאבד אבידה ועליו לבקש אחריה.

מבוכה זו מתגברת עוד על־ידי הכשרה אחרת שיש לו לצבע. מיום שתאר גתה בתורת־הצבעים שלו את סגולתו של הצבע לפעול על הנפש אין איש חולק על עובדא זו, אלא שבמשך הזמן התבוננו יפה יפה עד כמה הערכת הצבעים משונה אצל איש ואיש *). הבל רושם פעם בספר־היום שלו: „אדם קופא למראה לבנונית, דמות לבנה מעוררת פחד, השלג לבן, רוחות רעות לבנות בדמיוננו וכו'." ואחרים רואים בלובן צבע התום או השמחה או – האבילות. הכל לפי הדברים מצבע הנידון שהמסתכל מהרהר בהם באותה שעה, ובכן גם מצד זה אין לו למסתכל אלא השערה בלבד ולא הרגשה בטוחה.

וחוץ לזה יש בו ברושם העז שהצבע עושה על החוש משום סכנה להרגשה הנפשית. כל מין צבע יש בו מיסוד החיים, בנגוד ללילה המבטל כל הצבעים, ומפני רושם חגיגי זה משתמשים בצבעים בכל אמנות של קישוט. ולפיכך יש שהמסתכל בציור מוחלט מביע חפצו להשתמש בזה לשטיח או לכריכה ומסרב לראות בו יצירה ציורית ממש בכל כובד ערכה. ודאי שדעה כזאת טועה בכוונתו של המצייר לחלוטין, שהרי הלה נתכוון דוקא לבטא בצבע ביטוי של תוכן נפשי, אבל הרושם הקישוטי מעכב בפני ביטוי זה של כוונתו. ואילו הצליל רוחני הוא ביותר, ואף־על־פי שיש גם בו הנאה חושית הריהו נוח יותר להשתעבד ולידבק בדרך־ביטויו.

ההשתמשות בצורות ובשרטוטים שאינם בטבע מפעילה פעולה יותר בטוחה, ומי שהתעמק בסבך הקישוטים הגרמניים העתיקים רבי־הדמיון לא יכחיש כח־השפעתו של משחק־קוים זה. והצורות והקוים הם הם אמצעי־הביטוי של הארדי־כלות, אלא שהיא יכולה להשתמש בהם במדה גדולה ואילו הציור משועבד למדה קטנה. הקוים הבוקעים ועולים בבנין דום גותי ומרוממים את הנפש בעוז אל על אין להם מקום בציור־קיר, כמו שאין להם מקום בטופס זעיר־אנפין של אותו בנין. מה לעשות וקצת ההפעלות של האמנות משועבדות לכמות.

---

*) עי' בספרו של מאכס רפאל: Von Monet zu Picasso עמ' 105.

ואם נוסיף על כך בנגינה את האפשריות שאין להן סוף מתוך שהיא אמנות בזמן ויש לה שפעת נעימות והרמוניות ומשקלים ושינויי תנועה וקצב, נכיר שידה של הנגינה המוחלטת לגבי הציור המוחלט על העליונה ונבין למה מלאכת הציור נאחזת בקשיות־עורף בטבע דוקא, כי רק על־ידו היא ניצלת מידי ריבוי המשמעיות שלה.

ואין זאת אומרת שכל הציור צריך שיהא מלא ממשיות. לפעמים די לרמז במקום הנכון על שרטוט אחד מן הטבע כדי להראות למסתכל את הדרך שבה יבאר לעצמו את הצורות והצבעים. ואילו בלי כל טבע תאחזהו על־פי רוב התרגשות סתמית שלא תצטמצם לידי רושם קבוע ומסויים. ומה בצע אם נאמר לעצמנו במחשבתנו, שבודאי יצק האמן לתוך גלי־הצבעים את כל נפשו, אם אין לראות נפש זו מתוך הצורות שלפנינו? האמנות ביטוי היא, אבל גם דיבור היא, זאת אומרת — צריך שדבריה יכנסו ללב השומע ולא יהיו מן השפה ולחוץ.

גם ההשתמשות בטבע דרך חירות, כפי שהאכספרסיוניזמוס מתירה, יש עמה סכנה מסויימה. ראשית, יש שהרחקת הטבע בכוונה פועלת פעולה הפוכה מן המכוון. דוקא על־ידי נטילת הצורה הממשית יתכן שהמסתכל ישוב וילקט את האברים המדולדלים ויבקש דוקא את הממשיות כפותר חידה ציורית, והרי המכוון היה להרחיקו מן הממשיות כדי שיהא נתון כולו להשפעת הביטוי הנפשי.

וכי הדברים צריכים להאמר, שריחוק־הטבע כשהוא לעצמו אינו שוה יותר מקורבת־הטבע ואולי עוד פחות הימנה? כי הציור המחקה את הטבע, אפילו אם הוא ריקן מאמנות, עדיין יתכן שיש לו ערך חקוי נאמן של הטבע, ואילו הציור הרחוק מן הטבע כל עצמותו תלויה בערכו האמנותי, ואם הוא אינו כאן כלום אין כאן. מטעים אני הנחה זו מפני שמצינו משבחים ומעמידים למופת כמה דברי־אמנות של אכרים, פראים וילדים שחותם קוצר־היד טבוע על מצחם, שלא לדבר כלל על ריחוק־הטבע, ואפילו כשאנו מוצאים יצירות כאלה בעלות ערך גבוה עדיין אין מופתיותם מוחלטת, כי אין אנחנו לא אכרים, לא פראים ולא ילדים, אלא בנים מגודלים למאה העשרים ורוצים אנו שאנשים בוגרים ישמעו לנו. מובן הדבר, שדורנו שואף לשוב מן ההסתעפות של הזמן החדש אל הפשטות, ותחת הרבגונות של האמנות האימפרסיוניסטית הוא שב אל הפעולות שהן יסוד עולם. ובודאי יש בו בכל אמן אמתי מקצת מתמימותו של ילד, מפשטותו של אכר ומכח־איתנים של פרא, אבל כשבאים לגדל נטעי־נעמנים הללו גידול מלאכותי על־ידי מודה של פשטות מכניסים מהומה ומאבדים את טהרתם.

וזוהי בכלל סכנתה של האמנות האכספרסיוניסטית, שבה התוכן הנפשי מודגש ומופרז ביותר. בבחינה זו היה דוקא בשיטה הנטוראליסטית, שאינה מגיעה ברעיונותיה לקרסולי האכספרסיוניסטית, קרקע עידית בשביל הביטוי הפנימי, לפי שביטוי זה בא לידי גילוי שלא מדעת ולפיכך היתה בו כל הרעננות והחריפות של דבר הבא בהיסח הדעת, ואילו האכספרסיוניזמוס, המטעים את הביטוי ביותר, סכנה אורבת לו שמא יביא את ההרגשה יותר מדי לידי הכרה ויעשֶׂהָ על־ידי כך שכלית ביותר.

ולא עוד אלא שעל־ידי הטעמה יתרה זו של הביטוי אף מתן־הצורה בעצמו נעשה טפל ביותר. „כל מה שיצא מתוך הכרח נפשי פנימי יפה הוא" (קאַנדינסקי) — זאת תורת בני־הנעורים, אבל אם כן אף כל כתב־יד אופייני יפה הוא. ודאי אין היופי שבאמנות תלוי ביופיו של הדבר המתואר, והרי דוקא הנטוראַליזמוס יוכיח, שהיה מחבב דברים מכוערים ביותר. ואפילו יופיים של אמצעי־התאור ביצירה אמנותית, פרטי שרטוטיה וצבעיה, אינו תנאי עיקרי, אם רק הביטוי שולט בכל, ואף־על־פי־כן חוט של חן ידוע צריך שיהא מתוח על־פני היצירה האמנותית: התפלצת שבצירותיו, שרטוטיו וצבעיו המנקרים את העינים, עזות זו של האכס־פרסיוניזמוס סוף סוף משתעבדת היא לסדר ידוע, שיתאים את כל יוצאי־הדופן לקצב אחד כדי שלא תנקע נפש המסתכל מן הציור אלא אדרבה תדבק בו ותהגה מצורתו. עיקרים צורתיים אלו שאין שום מעשה־ידי־אמן בן־חורין ליבטל מהם, זקוקים לפירוש בתורת היופי. כאן די לומר, שיש עיקרים כאלו והגדולות שביצירות האכספרסיוניזמוס נשמעות להן כיצירות האמנותיות שבכל הדורות. אבל יש סכנה בדבר, שמא יבוא רצון־ביטוי סוער ולא ייצר בישוב־הדעת מתן־צורה שלו. כלפי דעה מבולבלת כזו אנו קובעים כלל גדול: אף־על־פי שצריך לשמוע ביצירה אמנותית צעקת־בראשית מכל מקום עליה לצלצל באזנינו כקול נגינה.

צ י ו ר י ם



א· אדוארד מאַני·   לילך·



ב. וַן־גוֹג. שמשוניות.



ג. רינואר. ברלין, ארמון יורש־העצר עץ־ערמון מלבלב.



ד. װַן־גוג. נוף.



ה׳ קלוד מוני׳ מתחת לאכסדרה של הלובר׳



ו׳ ר׳ דילוני׳ — הכרך.

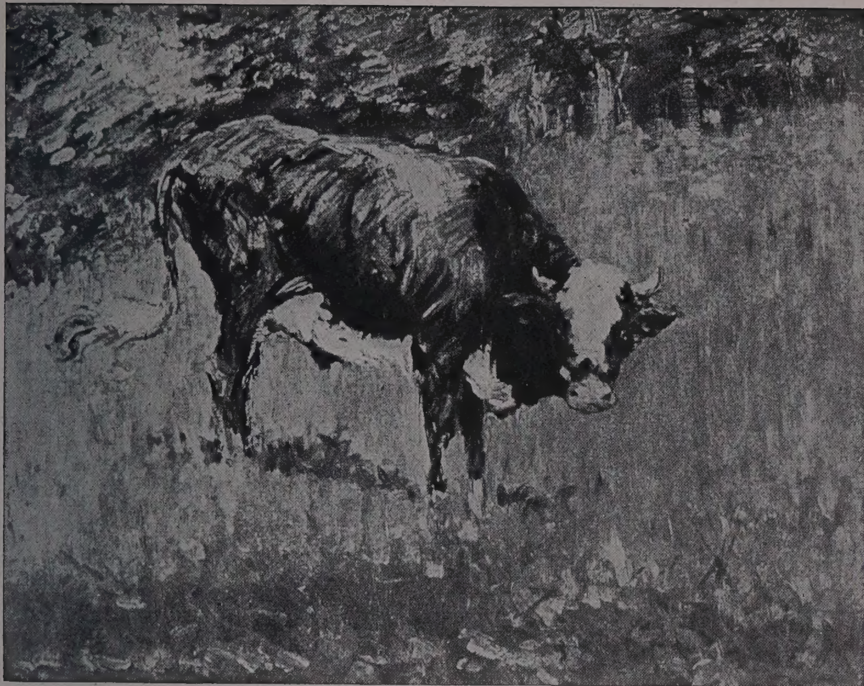


ז׳ קלוד מונֵי. בית־התפלה בוורנון.



ח׳ א׳ קאנולדט׳

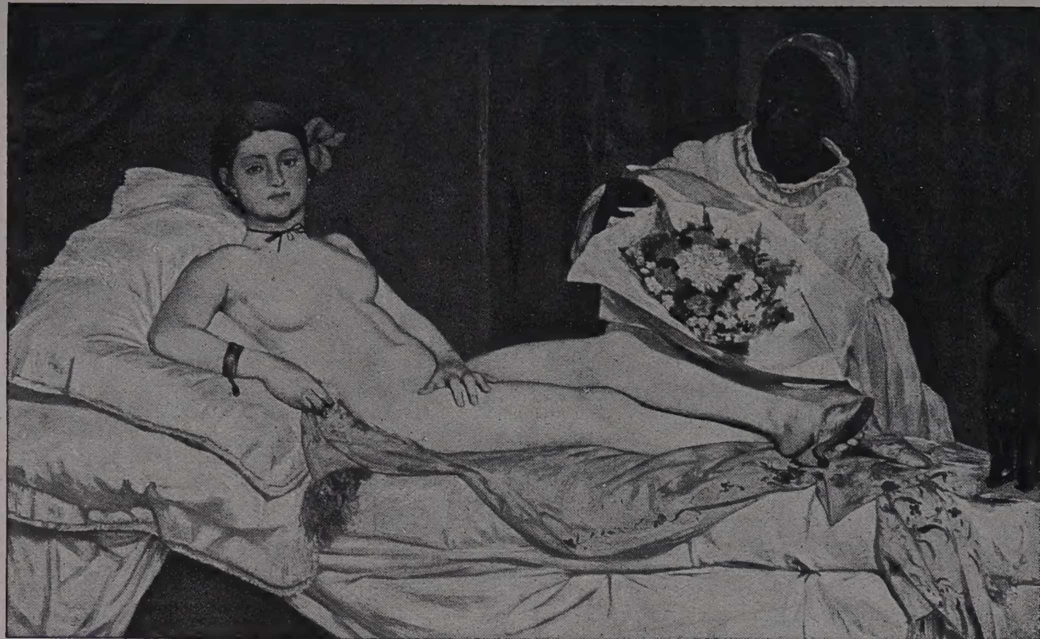
San Gimignano עיר



ט. אדוארד מאַני.   שור.



י. פראנץ מארק· שור·

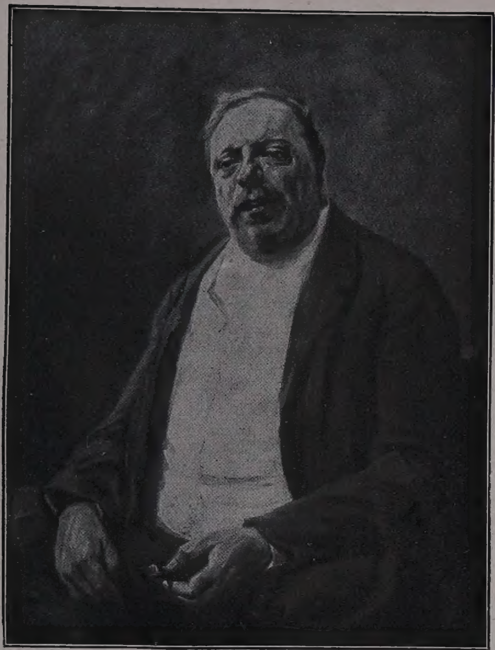


י״א · אדוארד מאַני · פאריש, לובר · אולימפיה



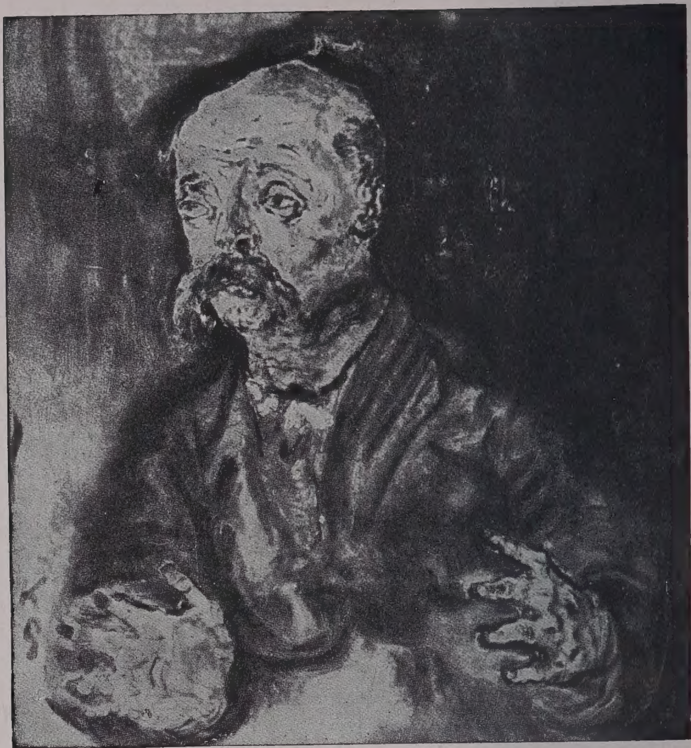
׳ב· פּעכשטיין·

גוף ערום·



מ״ג. ליברמאן. בארון פון ברגר.

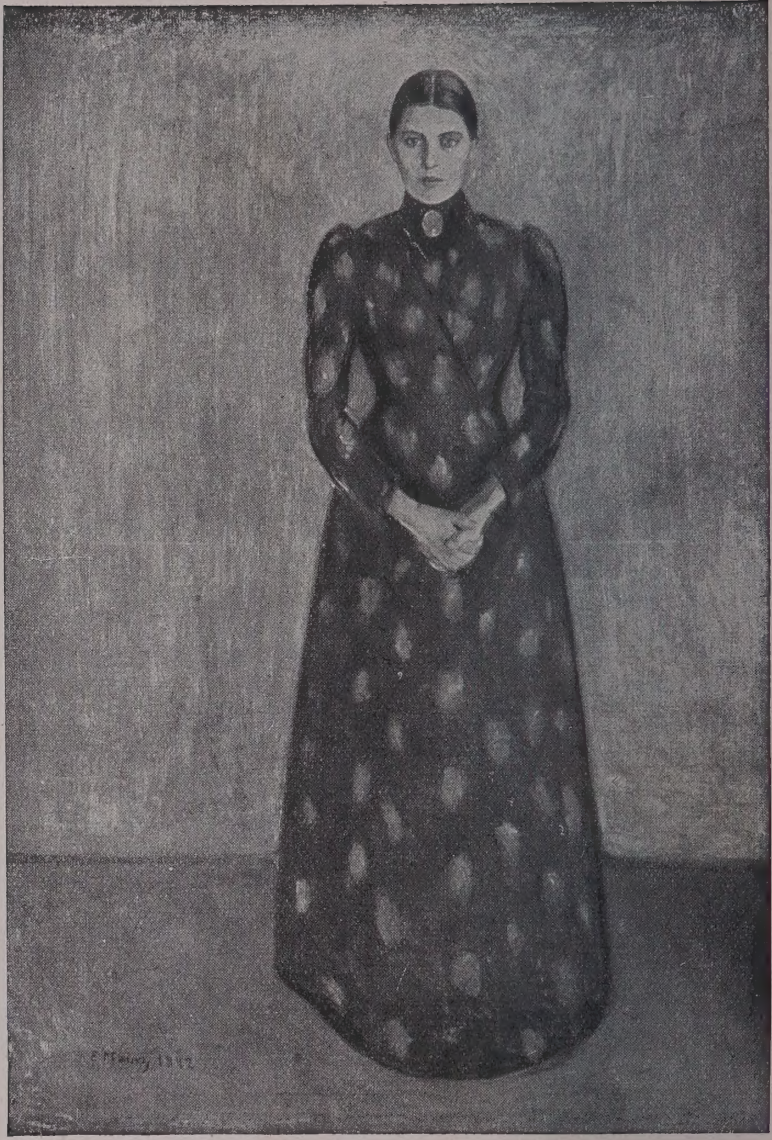
האמבורג, Kunsthalle



י״ד· א׳ קוקושקא· תמונת פטר אלטנברג·



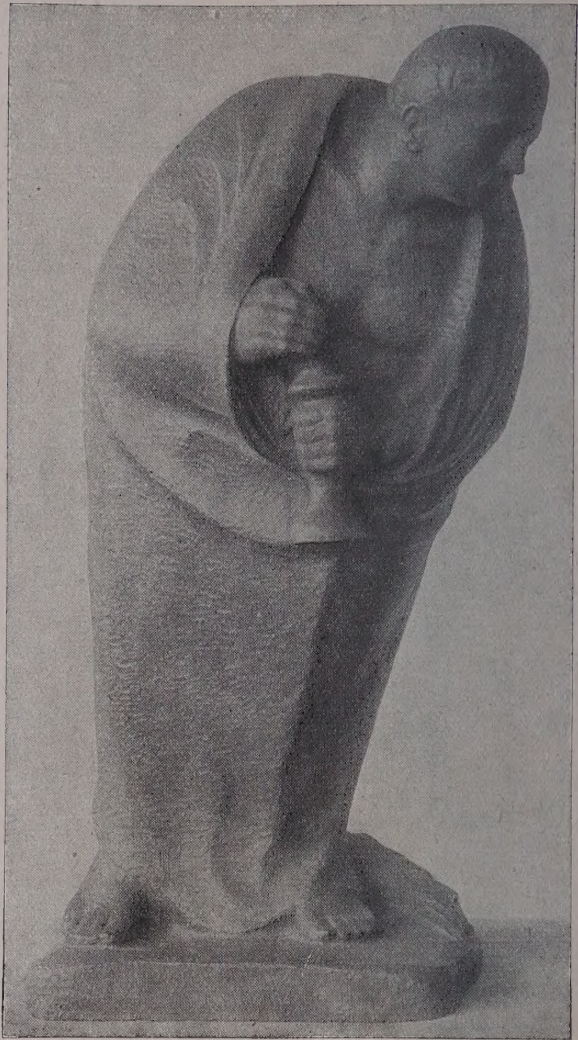
ט״ו. רינואר. האַגן׳ מוזיאום פולרוואנג. ליזא.



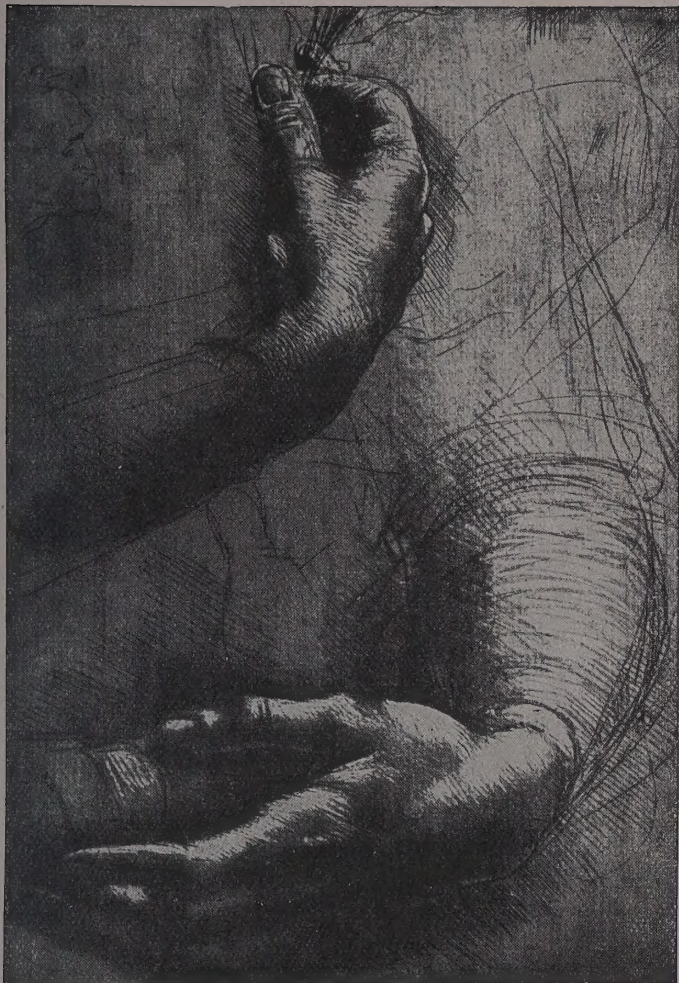
ט״ז. א. מונק. כריסטיאניא. מוזיאום לאומי. אחות המצייר.



י״ז. לֶהמברוק. ברלין, ארמון יורש־העצר. הכורעת.



י״ח. בארלאך. הבודד.



י״ט· ליאונרדו דה ווינצי· ווינדזור· ידים· מסה בחרט־כסף·



כ׳ דירר׳ ווינא׳ אלברטינא׳ ידים׳ מסה במכחול׳

הציור ממול השער מודפס
ברשות חברת Marées בברלין.
שאר הציורים לקוחים מן
ההוצאה הגרמנית של ספר זה
(בית הוצאת הספרים
Klinkhardt & Biermann).

ר מ ו ן

בית הוצאת הספרים לאמנות ולספרות

ברלין · לונדון

חברי ההנהלה

ד"ר מ. ווישניצר · אליהו פאינסון · אלכסנדר הכהן קוגאן

בית הוצאת הספרים מוציא לאור:

ספרי־רמון

במקצועות שונים של האמנות והספרות

ר מ ו ן

מאסף עתי עברי לאמנות ולספרות

מילגרוים

מאסף עתי בלשון יהודית לאמנות ולספרות

RIMON-VERLAG, BERLIN W 30, Hohenstaufenstr. 43

ספרי רמון

במקצועות שונים של האמנות והספרות

העורך ד"ר מ. ווישניצר.

עומדים לצאת:

חיים נחמן ביאליק / קטינא כל בו

שיר לקטנים, מצויר ומקושט.

ד"ר משה גאסטר / הכתובה

טופסיה וקישוטיה, בצירוף ציורים בשלל צבעים, שלש הוצאות: עברית, יהודית ואנגלית.

רחל ווישניצר / יוסף אבן חיים מצייר עברי במאה הט"ו

בצירוף כמה לוחות מצוירים בשלל צבעים. הוצאה עברית, הוצאה יהודית והוצאה אנגלית.

ת. מומזן / יהודה והיהודים מימי יוליוס קיסר עד ימי דיוקליטיינוס

בצירוף מבוא מאת פרופ. א. י. טויבלר, מפות וקישוטים, הוצאה עברית והוצאה יהודית.

ד"ר יעקב קלאצקין / הרמן כהן שיטתו במוסר ומשנתו ביהדות

בצירוף תמונות ופאקסימילה. הוצאה עברית והוצאה רוסית.

פרופ' אלכסנדר קולישר / לורד ביקונספילד

בצירוף כמה תמונות ופאקסימילה. הוצאה עברית הוצאה רוסית, והוצאה אנגלית.

ארנסט קויכל / וולדימיר סולוביוב

בצירוף תמונות ופאקסימילה. הוצאה עברית והוצאה רוסית.

אברהם צבי אידלזון / נגינת עמי המזרח

בצירוף תוי-זמרה וקישוטים.